Dr Loofer

Karl Asplund

ROLF DE MARÉS TAVELSAMLING

11

à mon ami Alfred Flechtheim
en souvenir des beaux jours à Berlin 1921
R de Marés

ROLF DE MARÉS TAVELSAMLING

Några anteckningar

av

KARL ASPLUND

A.-B. GUNNAR TISELLS TEKNISKA FÖRLAG

STOCKHOLM

1923

NORDISK ROTOGRAVYR
Stockholm 1923

Denna bok är tryckt
i 400 numrerade exemplar, varav detta är
N:r 18

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Introduktion

DET finns nog bara en riktigt hållbar princip för privat konstsamlande, att samla den konst man älskar och har utbyte av. Må de systematiska representationssamlingarna vara museernas angelägenhet; de äro naturligtvis oundgängliga för ett lands konstförståelse. Men den enskilde skall samla vad han älskar, vare sig det är en enda epok — eller en del därav — eller de mest vittskilda arter och perioder. Konstsamlingar, sammanställda med personlig smak och utan hänsyn till tid och art, ha ofta en alldeles särskild tjusning. Att gå från gamla asiatiska målningar till expressionister via en rad stationer i olika länder och tider — det är att se besläktade andar räcka varandra handen till förståelse över sekelstora klyftor.

Jag känner endast två svenska verkliga samlare som hopbragt betydande kollektioner efter denna princip, som ser ut som en principlöshet. De äro doktor Emil Christenson och herr *Rolf de Maré*. Den senares, nu i Paris befintliga samling omfattar egentligen endast måleri från skilda epoker — spanskt 1600-tal, franskt 1800-tal, såväl av äldre skola som impressionism, franska expressionister och i anslutning härtill svenska moderna saker, huvudsakligen av Nils Dardel.

Då ägaren till denna för allmänheten — ja, även för fackmännen — praktiskt taget obekanta samling genom publicering velat göra den tillgänglig för en konstintresserad publik, har jag fått uppdraget att förse bilderna med text.

Denna text är icke en katalog och icke en konstvetenskaplig avhandling. Den vill bara i all anspråkslöshet skildra intrycken

av tavlorna och ge några upplysningar om dem, som kanske äro av intresse för dem, som ha svårigheter att stifta bekantskap med den numera i Paris befintliga samlingen. Den vill ge en liten inblick i den originella och skiftesrikt sammansatta tavelsocietet, där alla dessa mästare av vittskilda åldrar och lynnen sitta sida vid sida och säkerligen under sin långa fångenskap, medan den lycklige ägaren med baletten kuskar runt Europa eller ännu längre, skulle ha mycket både intressanta, vänliga och otrevliga saker att säga varandra, om någon H. C. Andersen givit dem talets gåva. Men jag tror att i en sådan imaginär diskussion det ändå av alla replikerna på konstens mycket skilda formspråk skulle kunna kristalliseras ut någonting om konstens väsen. El Grecos och Zurbarans allvarliga och fromma helgon skulle då kanske föra ordet mitt ibland åtminstone till synes mera världsliga yngre kollegor, Courbets bondsunda flickor och Dardels pretiösa damer och jazzgossar. Men vi skola icke av de sistnämnda kuriösa varelsernas närvaro låta förleda oss till några excentriska fantasilekar, utan helt kort och gott till en början som översikt räkna upp vad samlingen i huvudsak har att bjuda på.

Det börjar med en grupp spanska mästare från storhetstiden, tre El Greco, en skolbild efter denne mästare, två dukar av Zurbaran, tre av Ruelas och en av Carreño.

Det är den första, förnämt avskilda gruppen. Den andra består av franskt måleri från 1800-talets mitt och slut, börjande med en liten intensiv duk av Honoré Daumier och två Courbet, en Diaz, av impressionisterna en Claude Monet och tre Bonnat, av nyimpressionisterna tre Seurat, av skedets fantasikonstnärer en Odilon Redon, av banbrytarna för det nya en liten Gauguin.

Den tredje och till numerären starkaste gruppen bildas av detta nya, av expressionismen i dess olika uppenbarelser.

Pablo Picasso, Georges Bracque och Fernand Léger äro alla representerade med goda och för upphovsmännens olika skeden karaktäristiska saker. Jämte dessa representera Kisling, Marie Laurencin, Juan Gris m. fl. den franska »ultrakonsten».

Den som skriver dessa rader måste bekänna, att han mindre än i fråga om de övriga målningarna tillmäter sitt omdöme någon räckvidd i fråga om dessa intressanta målningar, och det är honom därför en stor glädje att härvidlag få lämna rum för en introducerande uppsats av kubismens mest uppskattade kritiker i Paris, Maurice Raynal.

Litet för sig bland expressionisterna står den av samlaren speciellt omhuldade Nils Dardel. Han har egentligen sina närmaste fränder bland japanerna. Dardel är den ende av svenskarna som är starkt representerad; strödda saker förekomma emellertid av Ernst Josephson och Per Hörberg. Och så en samling målningar av en konstnär, vars närvaro verkar litet förbryllande i detta sällskap, sex stilleben av August Jernberg. Det bör nämnas, att dessa voro de första tavlor den unge samlaren skaffade sig och att de numera icke äro exponerade tillsammans med de övriga. Låg det emellertid inte just i valet av Jernberg, den ende riktigt fine och artistiske koloristen bland Düsseldorfarne, ett gott omen för att samlaren i fortsättningen skulle lyckas att med den personliga smaken som slagruta finna källådrorna av äkta saker i det kaos av tavlor, tavlor, tavlor, goda och dåliga, som den moderna konsthandeln har att bjuda på. Som helhet är samlingen också så märklig, så egenartad, att det finnes all anledning till att den åtminstone genom en liten av ägaren önskad publikation får bryta sitt inkognito.

SPANSKT MÅLERI

DOMENICO THEOTOKOPULI

(El Greco)

F. på Kreta omkr. 1547, d. i Toledo 1614.

DEN förste store expressionisten i De Marés samling är El Greco. Samlarens intresse för dennes under de senare decennierna så extatiskt beundrade konst har som bekant tagit sig uttryck i det vågade företaget att i den store Toledomästarens stil komponera en allvarlig, ja gripande balett. Samma stora intresse har för samlingarnas vidkommande krönts med den största framgång, förvärvet av icke mindre än tre representativa och för mästaren typiska arbeten samt en liten skiss, som lätt varierar övre delen av mästerverket Greve Orgaz' begravning, och i vilken man nog får se en gammal, god skolbild.

De tre autentiska målningarna tillhöra alla mästarens bekanta, dystert extatiska helgonbilder — den helige Jakob, den helige Franciskus och den heliga Katarina.

Den helige Jakob är efter vanligt schema framställd på sin eviga pilgrimsvandring, en halvfigur, där trots varje direkt moment av gående hela figuren fått ett oerhört starkt uttryck av rörelse framåt. Gestalten är böjd, blicken som vanligt hos Greco med en våt glans riktad snett uppåt, och de långa smala händerna med ett likaså vanligt rörelseschema ställda i vinkel mot varandra, den ena omfattande staven, den andra lyft mot bröstet. Händerna, halsens och ansiktets stigande linjer, markerade i den vanliga bengula och gråskiftande karnationsfärgen, samt staven och mantelns ljusstarka linjer — i lejongult — ge bilden dess stigande och flammande uttryck. Pilgrimsstaven binder honom magiskt samman med det ljusa partiet i himlen, som är blågrå med en dragning åt oliv. Pilgrimshatten med sina

musslor — de nådesökandes poletter på saligheten — hänger på högra axeln svart med våldsamt vitblänkande glansdagrar. Den utomordentligt genomtänkta kompositionen i den patetiska andans tjänst gör denna bild av Jakob pilgrimen till en av de mest förandligade framställningar av ämnet, som överhuvud taget torde finnas.

Bilden är länge känd som ett autentiskt verk[1] och är icke svår att inrangera i mästarens oeuvre. Den har sina närmaste fränder i Den ångrande Petrus i Barnard Castle, Bowes Museum,[2] som enligt Mayer är utförd under perioden 1586 —1597 och alltså tillhör Grecos fullt utbildade stil mellan Greve Orgaz' begravning och de sista ännu starkare och hänsynslösare expressionistiska bilderna. Skandinavien äger i Petrusbilden i Langgaardska samlingen i Kristiania ännu ett representativt verk av samma slag.

Ännu intensivare och mera förandligad synes mig *Den helige Franciskus*. Vid en mörkbrun bergvägg står helgonet, höftstycke, vänd åt vänster och begjuten av ett milt silversken över det bleka ansiktet och den magiskt grå kåpan. Det ädla huvudet, i grått med en svag rosaklang, är framåtlutat i stilla andakt. Den lutade rörelsen understrykes på ett naturligt och självklart sätt av tonsurens form. De stigmatiserade händerna ligga vitlysande i en linje, den ena utsträckt snett nedåt, den andra med samma eftersinnande gest som Jakobs lyft mot bröstet.

Framför helgonet till vänster krucifixet, långt, liksom självlysande i blekt guldbrunt. Därunder som en fast stödjepunkt i kompositionen en dödskalle i den vitgula benfärg, som Greco älskade. Kristusfiguren binder med en osökt och vackert accentuerad symbolik samman den ljusbegjutna munkgestalten med himlen uppe till vänster, en kolsvart natthimmel med

[1] Cossios katalog över El Grecos arbeten n:r 184.

[2] August Mayer, El Greco, München 1916, avb. 24.

månvita trasiga skyar, och den koloristiska sammanknytningen fullbordas ytterligare av ett par risiga kvistar med blad i samma gyllene färg som krucifixet. Linjesystemet är utomordentligt sinnrikt med de korsade, liksom uppåt i nattvinden kryssande linjerna — händerna, huvudet, korset, himmelsljuset. Det är en mera stilla, sval och befriande religiös känsla i denna bild än i Jakobsbilden med dess vildare patos.

Franciskusbilden (som ej finnes upptagen i Cossios katalog) torde vara något senare än Jakob och förskriva sig från 1500-talets sista eller 1600-talets första år, om man får döma av jämförelser med den framställning av Franciskus' stigmatisering, som tidigare fanns i de Quintos samling,[1] och där konstnären synes använt sig av samma modell. Kompositionsproblemet är där löst med större enkelhet och monumentalitet men med mindre stilla och drömlik mystik än i vår bild.

Den heliga Katarina är av en helt annan karaktär än de båda nyssnämnda. Även med hänsyn till att den lidit något av påmålningar, har den från början en hårdare, kyligare uppläggning med mera brutal kraft. Helgonet står en face, i krona, fritt nedfallande djupbrunt hår och händerna i samma ställning som Franciskus, hållande en palmkvist i den vänstra. Framför henne martyrattributen, stegelhjulet och svärdet. I bakgrunden ett åt höger stigande mäktigt berglandskap med en mörk ovädershimmel, genomkorsad av blixtlika, kallt vita molndagrar. Koloriten är livligare än de andra målningarnas. Ansiktet skimrar som en stor oval pärla i gråvitt med en svag rosaglans, dräkten är hållen i blek purpur och manteln i blågrått med veckdagrarna egendomligt skiftande i blekgult. Det bruna dominerar nedtill i marken, men bemänges i den stigande terrängen i bakgrunden med gula overkliga dagrar och förtonar längst bort i bergen på 1500-talsvis i svagt turkosblått.

[1] Mayer, a. a. avb. 27.

Denna målning upptages i Cossios nyssnämnda katalog (n:r 23). Jag har svårt att med någon antaglighet bestämma från vilken tid den härrör; sannolikt är den tidigare än de nyssnämnda. Den har lidit av övermålningar; så i kronan, palmkvisten, hjulet och svärdet samt i den nedre handen, som är betydligt okänsligare än den övre med sin för Greco synnerligen typiska utformning.

Den lilla skissartade målningen, som bildar en variant på övre delen av *Greve Orgaz' begravning,* upptager denna mäktiga kompositions visionära del med Kristus och madonnan mottagande den avlidnes nakna själ samt änglar och helgon som uppvaktning runt omkring. Den stora målningens överdel är som bekant halvcirkelformig, vår skiss är rektangulär och visar dessutom en förskjutning av kompositionens mittlinje åt höger. Tonaliteten är grå med inslag av honungsgult samt indigo och purpurrött i dräkterna. Man skulle vara frestad att kalla skissen ett trevande förarbete, just tack vare dessa olikheter i komposition, men kvaliteten synes mig snarare tala för att den är en studie efter Greco.[1] Missteckningarna äro av en banalare art, och touchen har icke en sådan nerv som hos mästaren själv.

[1] J. Meier-Graefe, som haft älskvärdheten att undersöka målningen, har bekräftat detta och framkastat en förmodan, att målningen är ett arbete av mästarens son.

JUAN DE RUELAS

(de las Roelas)

F. i Sevilla 1559 (?), d. i Olivares 1625.

JUAN DE RUELAS — "el licenciado Juan" — vars namn först under de senare åren kommit i ropet, sedan han tidigare stått något i skuggan av storheterna Greco och Zurbaran, är en spansk religiös målare av utomordentligt representativ art. Helt spanjor och otänkbar — och praktiskt taget okänd — utanför Spanien. En mäktig kompositör och kolorist — naturligtvis, är man nästan frestad att säga om en spansk målare från denna benådade storhetstid — en lärd och subtil katolik och en penselpoet med något av Murillos sötma i madonna- och änglaskildringarna, som vi annars icke ofta finna hos denna tidiga generation. Hans namn har länge ingått i de konsthistoriska repertorierna, men huvudsakligen för hans berömda lärjunge Zurbarans skull. Själv var Ruelas lärjunge av Tizian och tillhör sålunda överbringarne av det italienska renässansmåleriets högkultur till Spanien.

Den stora framställningen av *Den obefläckade avlelsen* är ett mäktigt verk, fyllt av sin tids och sin miljös anda. Kompositionen är strängt frontal, en av följeslagarna till Sixtinska madonnans epokbildande enkla schema. Maria, med sitt söta, leende, spanska flickansikte omramat av mörkt gyllene hår, står i en rosafärgad klädnad och en vid, mustigt blå mantel på månskäran, i vars nedre kant en drake krälar, medan tre små Rafaeliska änglabarn leende sticka fram huvudena under mantelfållen.

Över henne svävar den helige andes duva, och på sidorna piruettera två små, starkt barockartade änglabarn, det vänstra

i blått draperi, bärande en liten spegel, det högra i guldgult, bärande en kalk. Himlen är som av en bolmande rök uppfylld av varmt vita och guldfärgade moln, som på två ställen förtätas till klungor av kerubhuvuden, runda och ljusa som vore de själva små rökbollar. Det är undrets belysningsregi i atmosfären. Där nere ligger ett landskap tyst och sagoaktigt med nästan svart grönska, i vilken en liten rund renässansbrunn lyser som en silverleksak till höger i en trädgård, och en borg med krenelerat tornkrön skymtar längst till vänster. Därbakom synes i en luftig vision av turkosblått en stad och en havsvik med en liten ljus spökfregatt till vänster. Den lärde målaren-licentiaten har fråssat i mystisk symbolik, och vi måste för att tyda denna gå till den likaledes lärde Emile Mâle's L'art religieux de la fin du moyen âge. Mâle har i sin utredning om Mariakultens symboler visat, hur i såväl bild som poesi Salomos höga visas rika bildspråk om Sulamith överflyttats till Maria och utökats med ytterligare metaforer i samma anda. De upprepas som mystiska besvärjelser i litanian till den heliga jungfrun:

»Botrus, uva, favus, hortus,
Thalamus, triclinium,
Arca, navis, aura, portus,
Luna, lampas, atrium», etc.

»On récitait ces beaux mots moins, peut-être, pour demander une grace, que pour soulager son coeur; chaqune de ces paroles d'or était un aliment du rêve». På en av Mâle återgiven gravyr av Thielman Kerver 1505 finna vi jungfrun stående bland dylika, å språkband namngivna, naivt uppradade attribut.

Ehuru bildmässigt inkomponerade, återfinna vi lätt många dylika poetiska omskrivningar i Ruelas' bild: spegeln, kalken, brunnen, trädgården, tornet, staden, fregatten — se där diktens

speculum sine macula, favus(?), fons hortorum, hortus conclusus, turris David, civitas Dei, navis. Med vilken njutning bör inte den lärde och fromme målaren i sin bild ha broderat in alla dessa poetiska illusioner!

Det ligger en älsklig världslighet i denna Conception med de leende ansiktena; och till och med draken nere vid månskäran ger mera intryck av en liten lustig leksak än av Uppenbarelsebokens stora, röda vidunder med sju huvud och tio horn och en stjärt, som drog ned tredjedelen av himmelens stjärnor och som väntade på att uppsluka kvinnans barn.

Liksom Madonnan glorifieras gärna av de spanska renässansmålarne *Det heliga sakramentet* genom att lyftas och bäras bland molnen av små knubbiga keruber. Ruelas har framställt denna scen, som ju lättare får karaktären av dekoration än madonnaframställningen. Monstransen, »custodian», en med ivrig glädje åt all guldglansen framställd praktpjäs, rikt sirad, som vore den ett av Enrico del Arfes berömda arbeten, lyftes av en liten krans keruber med Rafaeliskt himmelsblå vingar, som i bakgrunden nästan smält in i molnens svagt rosafärgade mot himlens gråblå fond.

Ramen till denna målning är en gammal spansk renässansram i guld och blodrött, som efterbildats på de övriga spanska målningarna i samlingen.

Från Ruelas eller hans närmaste krets härrör också framställningen av *Kristus som gosse,* ett litet furstebarnporträtt i höftstycke, mot den vanliga gråbruna fonden. Kring hans blonda knollriga huvud med det starkt individualiserade ansiktet står en blek solgloria; han bär en vit kjortel med spetskrage och spetsmanschetter och över denna en röd mantel. I vänstra handen håller han sin gudomliga leksak, den blå himmelsgloben med sina guldstjärnor, och den högra lyfter han — som tolvårig disputerande teologi med en framgång, som måst imponera på el licenciado Juan — till en elegant docerande gest.

FRANCISCO ZURBARAN

F. i Fuente de Cantos 1598, d. i Madrid 1662.

DET är av intresse att i den De Maréska samlingen jämföra det nyssnämnda Heliga sakramentet av Ruelas med *Zurbarans* framställning av samma ämne. Vad som hos Tizians lärjunge var italienskt »sfumato» har hos Ruelas' egen lärjunge blivit spanskt, strängare, allvarligare i både form och uttryck. Det är en mindre rik och ljusstrålande custodia, som lyftes av kerubhuvudena, vilkas släkttycke med lärarens ligger i öppen dag, men som äro hårdare och klarare tecknade. Kompositionen står sträng och tunn som ett monogram mot en fond av egendomligt, övernaturligt brunt, ur vilket de små änglahuvudena bland molnen knappast lösgöra sig i färgen och mot vilket de båda uppvaktande knäböjande änglarnas lokalfärger stå blekt och distinkt. Som oftast hos Zurbaran — realisten — ha de ett starkt individuellt tycke och verka i all den himmelska typisering de böra ha starkt porträttartade. Detta i motsats mot de efter traditionellt schema målade kerubhuvudena. Deras dräkter äro i blek rosa med blekblå, sirligt, som pläder hoprullade draperier. Behandlingen av tyget är av en för den lidelsefulle stoffskildraren sällsynt knapphet och stränghet. Det är som om duken utstrålade en tom, högtidlig och sval klosteranda, gömd från något rum, som den en gång smyckat.

En långt rikare och riktigare föreställning om »El pintor del Rey y Rey de los Pintados» ger emellertid samlingens andra Zurbaranduk, »Den helige Franciskus», en äkta spanjor i varje kvadrattum från landets stora målaresekel. Det är en

mäktig komposition att med andakt fördjupa sig i. Helgonet står i sin släta kåpa, med det bleka huvudet framåtböjt och omskimrat av en svag, förtonande gloria och lyfter i högra handen ett krucifix, medan den vänstra håller en dödskalle. Hela intresset är samlat kring den enkelt men oerhört fint avvägda gestalten i landskapet — ett av de konventionella vildmarkslandskapen ur Salvator Rosas krets, nästan färglöst med sin överböjda trädkrona till höger och de vilda bergen i bakgrunden till vänster. Koloriten är en mästerlig symfoni av grått i olika nyanser, dräktens oliv, himlens blågrå, terrängens skiftningar i brunt och trädets helt djupbruna lövmassa. De ljusa färgfläckarna, karnationspartierna, äro varmt gulröda och den mästerligt målade fascinerande dödskallen bengul. Just inför denna sak i denna samling är man böjd för att minnas och stryka under en ibland, bl. a. av Axel L. Romdahl i »Spanska konstintryck», framdragen långlinje i spanskt måleri — Zurbaran till Picasso, det gråas och de motsatta planens stora mästare!

JUAN CARREÑO DE MIRANDA

F. i Avilés 1614, d. i Madrid 1685.

JUAN CARREÑO DE MIRANDA är en av det spanska 1600-talets många helgon- och porträttmålare, som i stor utsträckning försett kyrkor och kloster med religiösa bilder i en efter tidens store, främst Velasquez, bildad stil. Den målning av honom framställande S:ta Rita de Cascia, som finnes i De Marés spanska samling, tillhör icke de märkligare och har huvudsakligen ikonografiskt intresse. Sceneriet är en portik, i vilken helgonet knäböjer i hel svart dräkt och med handen för en duk upp mot ansiktet. Till vänster står en grupp vitklädda augustinernunnor, som med åtbörder ge luft åt sin överraskning, till höger bakom helgonet ett par brunklädda unga damer med solfjädrar och svarta mantillor, åtföljda av en liten bologneserhund. I bakgrunden till höger synes helgonets himmelsfärd, en detalj, till vilken jag återkommer härnedan. En liten putto i nedre högra hörnet bär en oval sköld, på vilken man läser en förklarande inskrift, tyvärr liksom hela målningen starkt nött och retuscherad, så att den icke fullt låter tyda sig.

Legenden, som skildras i denna helgonhistoriska målning, torde vara följande (berättad i Cahiers Caracteristique des Saints). Helgonet hade knäböjt framför krucifixet och bett Frälsaren att benåda henne med en tagg ur törnekronan, vilket bönhördes. Därefter bar hon hela livet ett märke i pannan, som vid hennes död blev skönt och strålande; hon åkallades på grund av denna utmärkelse som hjälparinna mot kopporna. Ehuru märket i pannan icke synes tydligt och krucifixet ej finnes med i framställningen torde väl scenen framställa hur

hon visar de tillskyndande förvånade klostersystrarna sitt sår. Den lilla bakgrundsscenen till höger framställer hur Johannes Döparen, den helige Nicolaus av Tolentino och den helige Augustinus — vilkas namn man kan utläsa ur den nyssnämnda inskriften — högtidligt ledsaga helgonet till himmelen, där hon mottages av Gud Fader och Kristus. Det är en liten i gult och rött strålande scen, vars rena italienska högrenässansstil bryter egendomligt mot den jordiska scenens äktspanska stil och skvallrar om Carreños av konsthistorien vitsordade studier efter tidens stora italienare.

FRANSKT MÅLERI

1800-talet

GUSTAVE COURBET

F. i Ornans 1819, d. i Vevey 1877.

På Salonen 1853 koncentrerades publikens och kritikens skandalhungriga och avoga uppmärksamhet på några dukar av den, som med både talang och entusiasm spelade rollen av måleriets bête noir, Gustave Courbet. De utställda tavlorna voro Les Baigneuses, Les Lutteurs och La fileuse, av vilka särskilt den förstnämnda var föremål för skandalskriket med sin bastanta kvinnliga huvudfigur, som jämfördes med Rosa Bonheurs percheronhästar. Les Lutteurs är en i uppställningen enligt vår mening klassisk skildring av två atletkroppar. Den sista duken slutligen, framställande en sömmerska, som somnat vid sitt arbete, slapp lindrigt undan för kritiken. Delacroix beundrade den; den äges nu av museet i Montpellier. Motivet är icke ovanligt, det torde finnas i franskt 1700-tal i en älsklig operettaktig fattning, liksom vi i norden genast sätta det i förbindelse med Christian Kroghs berömda, av socialt patos burna framställningar av den bleka utarbetade sömmerskan, som somnat vid sitt arbete i gryningen. Courbets fattning av motivet ligger långt från dessa båda poler. Liksom de båda samtidigt utställda nyssnämnda dukarna är den en hymn till köttet och kraften. Proudhon skriver om denna »beauté physiologique, au sang riche, à la vie puissante et calme»:

»On croit entendre sa respiration lente à la place du bourdonnement du rouet. Tous les jours elle se lève de grand matin; elle se couche la dernière . . . C'est aux instants perdus qu'elle prend sa quenouille, travaille minuscule dont la ténuité et le petit bruit ne saurait tenir éveillée la robuste campagnarde».

Det är en studie till denna högst representativa Courbet-tavla, som utgör kärnpunkten i de Marés lilla samling av franska målningar från 1800-talets mitt. Studien — vilken mycket noga följts i målningen — omfattar blott flickans huvud och den i en grov randig schal insvepta överkroppen. Modellen har intagit den sovandes pose, men ögonen äro halvöppna. Vi överraska mästaren så att säga mitt i ateliern. Studien är dock i sig ett avslutat litet konstverk med en tung pyramidal komposition och ett kraftigt, inspirerat utförande. Man tycker sig riktigt känna doften av huden på detta sömniga, friska lilla människodjur; håret är varmt och oljigt kastanjebrunt, hullet varmt med högröd färg på kinder och läppar, schalen är av ett stålblått, ulligt stoff med vita ränder. I fonden brytes brunt — lika med hårets färg — med blått — lika med dräktens — som ett svagare ackompagnemang till figurens kraftiga färg.

Samlingens andra Courbet, ett *Vinterlandskap,* står icke på samma höjd, är icke ett verk av samma sprudlande livskraft och inspiration. Det är en av de idylliska tavlor, som Courbet under slutet av sitt liv utförde i stor mängd i efterföljd av sin stora succèstavla »La Remise des Cerfs» (1866). Vår målning påminner i faktur och anslag rätt nära om »Le Chasseur d'Eau» från 1873, och från dessa sena år torde den helt säkert förskriva sig.

Över det dystert romantiska, mörka och lövtunga landskapet med »Hjortarnas gömställe» har den avlövande höstvinden gått fram och snön lagt sig gnistrande och kall. En ensam liten hjortkalv har glömt sig kvar i kylan invid en öppen skogstjärn till vänster. Där bakom reser sig en brant klippa, och på andra sidan en ravin faller som motvikt i kompositionen en bergsluttning med torftiga, kala och snöiga träd. I koloriten ligger det något tunt och fruset. Snön vilar kyligt blåvit över bruna buskar och intill tjärnens mörkt blågröna vatten. Himlen

är blekt, utsuget turkosblå. Det ligger en nästan patetiskt isig och fattig ton över detta verk från mästarens glädjelösa ålderdom efter ett liv fyllt av buller och arbete, reklam och livskraft — och först och sist av en obändigt flödande målarglädje.

HONORÉ DAUMIER

F. i Marseille 1808, d. i Valmondois 1879.

NÄR »realisten» Courbet 1853 utställde sin målning Les Lutteurs (jmfr s. 25), var hans framställning, hur mycket än mästaren åsyftade oberoende av gammal lagbunden konst, en i högsta grad klassiskt-akademiskt bestämd studie. Från ungefär samma tid torde Honoré Daumiers båda brottarbilder förskriva sig. Den ena av dessa, i privat fransk samling[1], framställer en väntande brottare utanför arenan, ett muskelvidunder i vila, medan två hans yrkesbröder äro i funktion i bakgrunden på arenan inför en folksamling, antydd så som endast Daumier kunnat med penseln karaktärisera »la foule». Den andra, framställande cirkusbrottaren i sina skära trikåer lojt väntande utanför tältet, tillhör de Marés samling. Båda bära vid jämförelsen med Courbets duk vittne om vad som egentligen är realism, det hänsynslösa tolkandet av verkligheten, sådan den tränger sig på artistögat. Jag tror att realism innebär något i konsten djupt väsentligt och moraliskt, de nya segrarna och landvinningarna gent emot materialet verkligheten, lika viktiga som de nya principerna och estetiska teorierna om färg och komposition. Daumier har i sina målningar visat hur den geniala realismen — realism i ordets djupaste och största bemärkelse — kan ge livskraft åt konstverket.

Degas är det franska 1800-talets ärkerealist, lidelsefullt upptagen att klä av verkligheten allt psykiskt och fysiskt rampljus, att tränga den in på livet genom scendörren. Så har även Daumier gjort här. Båda ha också med den djupaste

[1] Leon Rosenthal, Daumier, i »L'art de notre temps», s. 87.

kunskap och formkänsla komponerat sina utsnitt ur verkligheten efter bäriga principer — men det är en annan historia.

Det är något oerhört i konsthistorien, när en målare på 1850-talet — vi antaga att vår duk förskriver sig från denna tid — tar åskådaren vid handen och leder honom till cirkusens bakport och med djupt och allvarligt intresse ställer fram för hans ögon ett lumpet uppvisningsfenomen, som för tillfället är ur funktion. Det är en lidelse för den krassaste verkligheten som för tankarna till ett ungt geni, som kort efter denna tid inledde en ny kulturepok — Zola.

På en brädestrad framför en tältduk står den trikåklädde brottaren i slapp och tanklös vila bredvid en stol, på vilken man slängt en trumma. Det är det hela. Kompositionen har icke Daumiers väldiga dramatiska kraft och mäktiga fördelning av ljus och manér; det är mera en förstahandstudie än ett genomtänkt konstverk. Men i koloriten och i penseltagens energi känner man mästaren. Tältduken och estraden ha samma olivfärg, som vi svenskar väl känna från det stora porträttet av Alexandre Dumas (i doktor Emil Christensons samling). Konturerna äro energiskt isatta i svart. I brottarens dräkt har konstnären unnat sig ett skrovmål av hänsynslös banalitet, trikån är otäckt köttskär, gördeln starkt cinnoberfärgad. Men i stillebenet till höger har koloristen tagit revanche på observatören genom ett ytterst fint spel av gentianablått och guldbrunt mot den olivgrå fonden.

Så överraska vi i denna arbetsstudie konstnärens dubbelväsen, slaven under sanningen och slaven under skönheten i en estetiskt kanske icke alldeles tillfredsställande men mänskligt signifikant konflikt.

NARCISSE DIAZ DE LA PEÑA

F. i Bordeaux 1807, d. i Mentone 1876.

FRÅN den nyssnämnda Daumier är det i anseende till arten men icke till kvaliteten ett ganska kort steg till samlingens lilla prov på Diaz' konst. Denna mästare är företrädd med en sak, som närmast har kuriositetsvärde och ligger långt på sidan om hans vanliga, ljuvligt grönskande skogsvägar. Det är ett experiment i vaxfärger, utfört 1865 och där han såväl i ämne som stil synes gjort ett litet försök till strandhugg på Daumiers domäner, där Riddaren av den Sorgliga skepnaden och hans följeslagare ju ofta irrade omkring. Diaz har här infångat Sancho Panza och Dulcinea och framställt dem i en för honom ovanligt charmlös form och kolorit. Sancho Panzas dumsluga gestalt sitter på sin trogna åsna i ett summariskt upplagt berglandskap, och Dulcinea viskar ivrigt till ryttaren. Tillsamman bilda de en tätt hopkomponerad grupp. Koloriten går i gult-brunt-grått med Dulcineas gula kjol och smutsröda blus som en sparsam koloristisk krydda.

PAUL GAUGUIN

F. i Paris 1848, d. på S:t Dominique 1903.

GAUGUINS bilder av infödingar från Tahiti och S:t Dominique äro så välbekanta, så klassiska i det moderna måleriets historia, att det synes mig överflödigt att här söka ge några nya litterära bidrag till karaktäristiken av dessa bilder av en stor konstnär, som icke älskade det litterära. Den lilla skissen, ett huvud i akvarell, härrör antagligen från Gauguins sista år på S:t Dominique, 1901—1903, att döma av modellens typ och gula hudfärg. Den är i all sin flyktighet ett litet mästerverk av monumental teckning och klar och mild kolorit, om vilket avbildningen i svart tyvärr icke kan ge någon föreställning. Håret är blått, ansiktet blekgult, en dekorativ yta med de tomma ögonen och den köttiga munnen, och bakgrunden ett blekt skimmer i blågrönt och lack garance. Baksidan har en ännu flyktigare akvarellskiss av ett par infödingar.

ODILON REDON

F. i Bordeaux 1840.

ODILON REDON är en poet och mystiker mitt i impressionismens tid, och egendomligt nog har han funnit mest förståelse i Holland, landet med den ständigt levande nyktra realismen, vid denna tid representerad av Maris' och Israels'konst. Både andligt och formellt synes han mig utgå från Gustave Moreau, men han tvingar dennes ideal in i modernare former. Det finnes nog icke mycket teori hos Redon, han hör till de konstnärer, som producera så som de göra, helt enkelt emedan det vore otänkbart att producera på ett annat sätt. »Naturen», skriver han, »föreskriver oss att följa de gåvor hon har givit oss. Mina ha fört mig in i drömmarnas värld; jag har låtit gå ut över mig fantasiens plågor och de överraskningar den beskärt mitt ritstift — men jag har lett och länkat dessa överraskningar efter konstnärliga lagar, som jag känner och förnimmer, blott för att genom en spontan tjusning hos betraktaren mana fram det ovissa, som ligger vid tänkandets yttersta gränser i hela sitt omfång och hela sin trollkraft.»

Ett stolt och medvetet program, som emellertid illustreras i hans bästa arbeten. Se på den lilla *S:t Göran och draken* — eller, som målningen kanske hellre borde kallas, Apollon och Python. Det gamla motivet, med innebörden det godas triumf över det onda, är tolkat i ett högt och klart tonläge. Mot en sky av glasgrönt och grårosa skimrar den vita hästen med inslag i purpur, och ryttarens kappa lyser i rosalack. Den tunga sagoormen nere på marken bär ett pansar av giftiga färger, rullande på det giftgröna gräset. Det är en exklusiv och över-

hettad målarfantasis fattning av motivet; det är mera av den frigjorda måleriska viljans segerflykt över färgmaterien än sagans gamla, etiskt betonade strid. En målare mer än en människa har tagit motivet till grundval för en apoteos över ljusets och färgernas konst.

CLAUDE MONET

F. i Paris 1840.

TURNER och Themsen — det var de två stora läromästarna eller kanske rättare de båda med glädje igenkända vännerna för Claude Monet, när han 1871 begav sig till London. »Ainsi donc, un autre (Turner), avant lui, avait éprouvé pareille sensation et discerné dans les brumes elles-mêmes, tissées de brouillard et de suie, un feu d'artifice prodigieux, allumé par le soleil; un autre avait osé peindre des nuages écarlates, faire rayonner partout la gloire de la lumière et embellir, grace à elle seule, les sujets les moins poetiques, les plus modernes». Så skildrar Georges Grappe i sitt arbete om Monet mästarens förtjusning över Turner.

Jag vet icke, om man kan kalla Themsen »un des sujets les moins poetiques», den disiga, på överraskande och förklarande ljuseffekter gömmande luften över det tunga Thamesvattnet är väl det mest magiska en storstad kan bjuda på, och Monet har förälskat följt dess växlingar över Waterloo Bridge, Charing Cross Bridge och Parlamentshuset. Den förstnämnda bron har han tagit till motiv för en av de berömda »serierna» och timme efter timme observerat ljusets lek med dimman, skorstensrökarna och vattnet under brovalven. Den länk ur denna serie, som hamnat i de Marés samling (daterad 1900), är en mild blåstämd skymningseffekt, där det starkaste ljuset blänker i vattnet under bron och Cleopatra's Needle och Parlamentshusets torn te sig spöklikt i diset. Med några mästerliga penseldrag antydas de tunga fordonens rörelse på bron. Det är icke så mycket av Turners magiska belysningsregi i denna duk som

i t. ex. den 1904 daterade bilden av Parlamentshuset, men det är mera Claude Monet, ett typiskt uttryck för hans tillbedjan av ljuset och rörelsen i detta gigantiska storstadssceneri.

GEORGES SEURAT

F. i Paris 1859, d. 1891.

DEN i Frankrikes konsthistoria som neoimpressionisterna betecknade målaregruppen från 1880- och 1890-talen sökte som bekant i anknytning till Helmholtz' och Chevreuls färgteorier, vilka överfördes till ateliererna och målarkotterierna i främsta rummet av Charles Henry, efter en vetenskaplig uppdelning av färgerna i rena fläckar, som sammansmältande till brutna toner icke på duken utan på betraktarens näthinna skulle ge ljusstarkare effekt. Som *konstnärlig* teori visade sig detta äkta »åttiotalsresonemang» med sin strävan efter ett slags objektiv sanning föga bärkraftigt, och av teoriernas tillämpare, Cross, Signac och Seurat, har ingen blivit epokbildare. Förtjänsten av deras arbeten söka vi nu — ofta förgäves — i det konstnärligt upplevade, ej i skickligheten i applicerandet av teorin på motivet. Det största intresset har Georges Seurat bevarat; han dog ung; har efterlämnat få arbeten och betraktas som den rikaste begåvningen i kretsen. I de båda dukarna *Hamnen i Honfleur* (Entrée du port de Honfleur), 1886, och *Aftonstämning,* motiv från Gravelines, 1890, samt i en liten färgstudie från 1884 få vi en god föreställning om hans landskapsmåleri (han var även figurmålare). Den lilla färgskissen är det tidigaste av dessa arbeten men representerar därför icke ett stadium före utarbetandet av neoimpressionismens kända manér, vilket började utbildas omkring 1880. Sådana ouppdelade studier föreligga från målarens hela tid, annotationer om motivet innan den teorienliga genomarbetningen börjas. »Sur une esquisse faite sur nature, le peintre note les principaux rapports de tons,

puis les systématise sur son tableau». (Camille Mauclair, L'Impressionisme). Det är en liten mjuk, koloristiskt behagfull studie i en närmast om Sisley påminnande färgskala, himmel och vatten skiftande i blått och lila, vägen i förgrunden i läckert kremservitt, några lätta isättningar av gulrött i tegeltaken och så den lilla figuren på stranden i indigo, som i det ljusa färgspelet står nästan svart.

I de båda målningarna har det lätt flytande färganslaget kristalliserat sig till en kornigt flimrande yta, som ger ett starkt intryck av darrande ljus, men också i mitt tycke låter oss se motivet liksom genom dimma. Den tidigaste och vackraste är Hamnen i Honfleur. Motivet är hamnen med kaj, signalmast och båtar i blek eftermiddagssol. Himmel och vatten skimra i blått och grönt. Den gröna pollaren, som står som en sufflörlucka vid tavlans ramp, piren till vänster och kajen till höger ge kompositionell stadga åt bilden, signalmasten, fyren och seglen ge i varmt vitt ett inslag av bländande sommarljus. — Monet har målat på samma plats. Hur klart och hårt strömmar inte dennes dagsljus och hur betecknande är det inte, att han fyllt hamnen med segel vid segel, medan den svagare, mera pretiöse Seurat riktigt glatt sig åt de stora, tomma, bleka ytorna, över vilka hans pensel går fram med sitt stramaljbroderi!

Aftonstämningen från Gravelines har en annan ton. Det blekstilla vattnet — mot vilket flaggställets blåsande dukar och båtens fyllda segel utgöra en underlig kontrast! — och den tomma sandstranden äro svepta i en aftonluft av skimrande rödviolett och glasgrönt; liksom i den förra målningen ha några få element tagits fram i tunna mörkare former för att stötta kompositionen; det är de båda stora ankarena på sanden till höger och lyktstolpen till vänster.

Det ligger en blek, men i sitt ljusglitter intensiv stämning över dessa båda landskap. De lida nog av den rigorösa regel-

tillämpning, i vilken Mauclair ser neoimpressionismens fel: »Ils manquent de vie, d'imprévu, et donnent aux yeux une impression un peu fatigante». De tillhöra dock det färdigaste av vad neoimpressionismen under sin korta och framtidslösa saga hann att utforma.

PIERRE BONNARD

F. i Paris 1867.

Le parapluie sous la neige. En liten älskvärd impressionistsak i ordets egentliga mening, ett ögonblick ur gatans liv, transponerat på duken på några ögonblick. En grå tövädersdag; den mjuka, våta snön ligger vit i det grå — målaren har på ett raffinerat sätt använt den bara dukens gråvita ton — och gatans figurer röra sig framkrafsade i några flyktiga expressiva penseldrag. Närmast kameran — höll jag på att säga! — kommer en liten flicka i sin gråbruna kappa och med det snötäckta paraplyet uppe, en liten lustig, bredkindad, japansk typ med trutande flickmun och uppdragna ögonbryn. Husens stenväggar stå grå och gula; men till målarögats fröjd drar i detta utsökta färgackord med sordin en röd lastvagn förbi till vänster. Mannen vid kameran-staffliet är en av dessa sorglösa ingivelsens män, lätt på handen, snabb i tanken och känslan, och ehuru blott en ofullbordad liten skiss, representerar »Le parapluie sous la neige» sin mästare på ett mycket karaktäristiskt sätt.

På samma flyktiga, eleganta sätt, på vilket konstnären i denna skiss fångar ett intryck av vintern på Paris-gatan, fångar han i den lilla skissen »Bois de Boulogne» den gröna, förnäma stillheten i en park en varm sommardag med den lilla ryttarinnan som centrum i kompositionen och som personifikationen av tavlans stämning.

Bonnard har som bekant även arbetat för teatern och gjort utkastet till en av Svenska balettens saker, Jeux. Detta utkast ingår i samlingen. Lika äkta och påtaglig som frilufts-

stämningen är i de båda nyssnämnda skisserna, lika starkt impregnerat av kulissdoft synes oss detta blågröna vävlandskap — ytterst hastigt antytt — där tre vitklädda dansöser sväva fram. I all sin modernt nervösa hast gömmer skissen en doft av det traditionella teaterlandskapet, den doft av torr, sval grönska från Bouchers landskap, som för oss ständigt verkar mer teater än levande och gröndoftande verklighet.

Till tiden tillhör åtminstone den sistnämnda av dessa målningar nittonhundratalet, men de ha alla i sitt intima samband med äldre impressionism sin rätta plats i adertonhundratalstraditionen, före det väldiga kast i utvecklingen, som representeras av expressionismens och kubismens uppmarsch. Bland dessas representanter i den de Maréska samlingen ber jag nu läsaren att oförskräckt följa med.

FRANSKT MÅLERI

1900-talet

Les Picassos

LES LÉGERS ET LES BRAQUES DE LA COLLECTION *ROLF DE MARÉ*

LA liaison facile à établir dans la collection Rolf de Maré entre les oeuvres des siècles précédents et celles des artistes vivants montrera avant tout comment le goût peut, indépendamment de la culture, observer dans son choix une unité dont la sensibilité seule doit faire les frais.

Si, pour ne citer que quatre noms, nous songeons aux Grecos, aux Daumiers, aux Seurats et aux Bonnards de sa collection, M. Rolf de Maré atteste une tendance naturellement portée vers les oeuvres animées d'un véritable souci de création. Le réalisme est sans doute légitime parce que né d'une de nos faiblesses: la soumission à la nature. Le lyrisme créateur, au contraire, se situe au sommet des préoccupations de l'imagination puisqu'il exige un don d'invention autrement rare, autrement difficile à atteindre que les résultats de l'expérience. Un Greco, un Seurat créent des jeux plastiques nouveaux; ils ne décrivent pas, ils ne racontent pas et ce au contraire d'un Velasquez, d'un Franz Hals ou d'un Reynolds. L'hypothèse est au-dessus de l'observation. Elle peut se tromper, mais sa gloire est souvent de se tromper avec génie. L'observation expérimentale des oeuvres réalistes qui n'augmente ses apports que des résultats des observations précédentes a le tort, elle, d'avoir toujours médiocrement raison. Va pour la science qui a besoin de précision et de terre à terre; l'art, lui, inventé pour la satisfaction des plaisirs les plus délicats de l'humanité et non pour je ne veux pas savoir quelles raisons utilitaires, psychologiques, morales, religieuses, militaires ou

sentimentales, se doit d'obéir à une esthétique supérieure alimentée par les facultés les plus rares de l'homme.

L'esthétique de la création en art que nous retrouvons desservie dans tous les siècles a pour base la pratique unique des ressources du métier particulièrement choisi. Le peintre qui crée ne recherche le lyrisme que dans l'invention du jeu des lignes, des formes et des couleurs et dans les analogies, plastiques, les relations, les connexions plus ou moins neuves de ces éléments entre eux. Nous refusons à croire que Raphael, le Greco, Chardin ou Ingres attachaient d'importance à d'autres questions que celles que régit le monde très fermé des formes et des couleurs. Et en choisissant les oeuvres de Pablo Picasso, de Georges Braque et de Fernand Léger, Rolf de Maré a nettement pressenti que l'art de ces trois grands artistes était avant tout porté à une mise en action des moyens purs de la plastique picturale. Le sujet chez les véritables maîtres est un prétexte obligatoire sur lequel l'on ne s'appesantit pas. Il est tout conventionnel; il est surtout là pour marquer la différence avec la décoration et pour lui donner cet aspect d'humanité qui distingue l'oeuvre d'art du schema décoratif.

L'on a reproché au Cubisme, s'il faut appeler par le nom dont on a affublé les tendances de Picasso, de Léger et de Braque, de constituer un art un peu ésotérique, et peut-être a-t-on raison. Mais n'est-ce pas la prérogative de toutes les oeuvres d'art qui renouvellent une époque de trancher avec le delayage, la dégénerescence des oeuvres issues des formules précédemment créées. Il y a l'art des amateurs et celui des professionnels. L'art d'un Picasso, d'un Léger ou d'un Braque est dû à une forme d'imagination qui exige une connaissance toute professionelle pour en goûter la valeur. Entre une oeuvre trop facile à lire et celle de l'un de ces trois artistes il existe la même difference qu'entre une mélodie sentimentale et une

fugue classique; entre Wagner et Bach nous faisons une différence nettement en faveur de ce dernier; entre Delacroix et Ingres il en sera de même. Possible que l'oeuvre de Wagner soit plus sentimentalement *utile* que celle de Bach, mais l'art véritable, l'art pour l'art, ce »serpent qui se mord la queue» comme l'on a dit, mais en tout cas qui ne mord pas celle des autres, cet art, dis-je, est une des formes du *rendement* le plus *libre* des facultés intellectuelles et sensibles. Possible que les géomètries non euclidiennes ne soient pas »commodes», mais elles affectent une tournure idéale qui les situent sur un plan autrement détaché de nos petites mesures quotidiennes.

En rompant résolument avec la copie servile des objets, Léger, Braque, Picasso n'ont voulu sous les jeux lyriques dont ils ont semé leurs éléments que garder l'âme de leurs formes. Il n'y a pas chez eux de formule rigoureuse expressément observée. Chacun travaille suivant son tempérament et renouvelle à sa façon ce thème général par quoi ils brisent le chaos d'une nature créée au hasard des cataclysmes ou des besoins immédiats pour le remplacer par une reconstitution lyrique d'éléments plastiques combinés pour la joie de la sensibilité.

Picasso, éternel insatisfait met aux prises ce graphisme arabe qui est l'une de ses tendances avec ce souci de construction colorée qui est inséparable de l'oeuvre complète. Rolf de Maré a justement la bonne fortune de posséder parmi ses Picassos une oeuvre de jeunesse, des Arlequins de 1905, qui montre comment une oeuvre *apparemment* descriptive contient les éléments de composition lyrique qui légitimeront plus tard les oeuvres plus libérées sans doute quant au souci d'expression, mais plus sévères quant au souci de création plastique. Les natures-mortes de 1914 ou de 1916 que conserve Rolf de Maré sont importantes parce qu'elles marquent deux aboutissements d'époque chez le grand artiste. Celles de 1914 donnent le

signal définitif d'une dissociation des éléments naturels des objets et leur dispersion retenue seulement par les dons d'un goût infini. Celles de 1916 déterminent au contraire la date chez l'artiste d'un souci de reconstruction plastique qui restera toujours à la base de ses efforts inquiets et sans cesse renouvelés.

Rolf de Maré qui a doté l'art de spectacles où la notion de création joue un rôle si capital ne pouvait rester indifférent devant l'oeuvre d'un artiste qui a poussé ce souci à un point très éléve, encore que tout différent de celui de Picasso: je veux parler de Fernand Léger. Picasso est hispano-arabe: Léger est un homme du Nord. Les conceptions unies par un même but, le lyrisme plastique, divergent ici sous la poussée des tempéraments opposés. Ce que Picasso demande à la ligne, Léger l'exige de la couleur. A l'indolence raffinée des jeux statiques de la ligne, Léger oppose le dynamisme d'éléments puissamment colorés. C'est Rubens devant Raphael. Rolf de Maré possède de Léger les toiles qui, de 1914 à nos jours suivent le processus d'une réaction contre les déliquescenses de l'Impressionnisme. Il s'agit d'une intention constructive partie des recherches de Cézanne jusqu'à la réalisation totale des qualités de coloriste d'une puissance extrêmement rare, toujours à l'aise dans les surfaces considérables les plus difficiles à remplir sans delayage, et maintenues quand même dans le cadre des exigences les plus souples, les plus renouvelées de la composition.

En groupant quelques oeuvres extrêmement importantes de Georges Braque, Rolf de Maré a voulu doter sa collection d'un ensemble de caractéristiques nouvelles. Avec Picasso nous avions surtout le culte de la ligne, avec Léger celui des formes, avec Braque nous avons celui de la couleur. Et voilé comment avec trois artistes il est possible de réunir les trois distinctions fondamentales du tempérament artistique. Georges

Braque, peintre né, a doté la peinture de trouvailles extrémement neuves quant au raffinement, à la rareté, à la délicatesse et à la grâce du coloris. Les toiles qu'a réunies Rolf de Maré ont été choisies le plus heureusement du monde pour montrer tout ce que la fantaisie la plus délicate d'un oeil tendre et si français peut inventer d'harmonies nuancées expressément fines et aussi adorablement fragiles.

La composition, le dessin le cèdent sans doute ici aux jeux de la couleur, mais puisqu'il est avéré qu'aucun artiste n'a pu humainement réunir les trois dons, chaque peintre a parfaitement le droit, dirais-je même le devoir, de développer à l'extrême les dons qui lui ont été départis.

Je ne peux terminer ces lignes sans observer une fois de plus l'unité purement professionnelle, et la seule valable, la seule véritablement pure, de la collection Rolf de Maré. Au réalisme qui veut doter l'art d'une *fin* nous opposons la force de l'artiste qui en possession des moyens de son métier veut user à l'extrême du semblant de *liberté* dont nous a doté la nature pour les mettre uniquement au service de cette nature sensible qui est la première et la dernière raison du geste qui pousse l'artiste à disposer sur une surface à deux dimensions des lignes, des formes et des couleurs.

Maurice RAYNAL.

TILL föregående exposé vill jag här foga några beskrivande anteckningar och kanske ett par reflexioner.

»Konsten är ett barn av verksamhet och icke av stillastående. Men stillastående framkallas oundvikligt av det noggranna fullföljandet av vilken tradition som helst, den må vara aldrig så ädel. Ingen form av konst kan upprepas ens en enda gång utan att förlora något, och fullföljandet av samma ideal under till och med bara två eller tre decennier är tillräckligt för att beröva dem allt deras ursprungliga värde».

Dessa kloka ord av C. J. Holmes vid presentationen av »the post-impressionist movement» (citerade av August Brunius i »Färg och form») rinna en i tankarna, när man ser tillbaka på de senaste årens våldsamma förkastningar i måleriets uttryckssätt. Här har sannerligen varit rörelse och icke stillastående. Impulsernas vågrörelse, som fortlöpt med allt snabbare takt genom seklerna, har vid sekelskiftet toppat sig till en stormvåg, blivit en bränning och brutits i ett rikt, yrande spel av skum, och det är inte utan, att man redan under de första åren efter kriget känner hur vågen nu glider fram i en sugande sjunkning, medan skummet porlar bort. Kriget blev en märklig prövostund för konsten; den har väl aldrig varit så hård, så omänsklig, så fantastisk och förvirrad, så sökande som då, medan nya program förkunnades med samma järnhårda och segervissa ton som en sviktande och oviss strategis proklamationer. Det är kanske ännu för tidigt att se klart på dessa sällsamma års konstutveckling. Omdömet är ännu för-

virrat tack vare överord och grumliga inslag av bluff. En sak är emellertid säker, att expressionismen kommer att sätta varaktiga spår i vårt sätt att se, att den utvidgat skönhetens rike med kolonier, som man tidigare icke kunnat drömma om, och att kubismen, sedan skummet brutit sig, alltjämt finnes som en konstruktiv disciplin i de naturalistiskt och klassiskt formade verk, som nu födas under händerna på dess koryféer. Och en annan sak är säker, att de äkta verken av dessa skolor, lika väl som av alla andra, aldrig skola förlora sitt intresse, även om de bli mindre aktuella i tidens konstnärliga medvetande.

Rolf de Maré har i sin samling följt den kubistiska linjen, och man kan här i en klar linje studera de franska ledarnas utveckling ända från den punkt, då de till synes icke skilja sig från impressionismens och från Cézannes ståndpunkt annat än genom en större oro och hänsynslöshet och till den punkt, då rörelsen sagt sitt sista ord. Pablo Picasso, Georges Braque och efter dem Fernand Léger äro ledarne och de typbildande.

PABLO PICASSO

skall kanske en gång räknas som en av konsthistoriens store, många räkna honom redan dit, men det torde vara lönlöst att profetera. Som den geniale i kubisternas — nej, framför kubisternas led kan han utan tvivel nämnas. Hans omläggning av uttryckssättet har varit tongivande med den stora begåvningens kraft, och hans färg synes mig vara den mest raffinerade och personliga.

Hans tidigare arbeten ha med sin från Cézanne utgående stil en säregen personlig ton och ett tjusande sensuellt raffinemang i användandet av de gråa tonerna och i den mjuka ansättningen av färgen. Så t. ex. i många berömda naketbilder. Han är lika smidig i anden som i fingerspetsarna. Och i den här avbildade »Le Roman du Lapin agile» — så kallad, emedan den länge av någon icke alltför svårgenomskådad anledning tillhörde innehavaren av det bekanta konstnärskafét Le Lapin agile — utförd 1905, har han ytligt sett gått mycket nära en Toulouse Lautrec's både ämnessfär och stil. Men greppet är fastare och färgen spelar skönare än hos den äldre kollegan.

Kompositionen är enkel och alldaglig. Vid bordet sitta i en uppåt vänster stigande linje en något däven Harlequin, en trist poserande kokott och en liten trumpen fet herre, som spelar på sin gitarr så oberörd och blaserad som en, som sett alltför mycket underliga saker för att intressera sig för någonting. Den sorgsne Harlequin, vars ansikte uttrycker ett blekt och säkert omsorgsfullt förvärvat äckel, griper med högra handen om absintglaset, som genom kompositionen framhäves som den ytterst viktiga punkt i romanen som det säkert är. Koloriten

understryker stämningen på ett genialt sätt. Allt är konturerat i en kraftig, dyster indigo, lapparna i Harlequins dräkt växla i cinnober, tunt grågrönt och grumligt gult. Ansiktet är en ljusblå lapp i färgmattan. Den brunetta damen i sin lilla sjabbiga fjäderboa bär en cinnoberröd dräkt. Bordet brunviolett. Hela karnevalens smutsade trasgrannlåt.

I de följande arbetena finna vi konstnären fången i de geometriska trollcirklarna. Det är sex arbeten av enligt min mening växlande värde, bland vilka jag skall stanna vid tre, som synas mig mycket representativa, »Mandolinspelaren» från 1911, samma motiv från 1916 och ett stilleben, vars årtal jag tyvärr icke känner. Den förra är ett utomordentligt karaktäristiskt exempel på den rent abstrakta kubism, som Picasso är upphovsmannen till och varit den främste utövaren av. Den som står inför tavlan med krav på naturalistisk bildverkan skall finna den vara en styggelse och en galenskap; det finns blott en svag antydan till något figuralt i de geometriska krumelurernas anordning. Men om var sak bör dömas efter vad konstnären åsyftat och hur han förverkligat sitt syfte, finna vi i denna »klangfigur» av svart och fint skiftande brunt en rytmisk känsla, som verkligen är en behaglig upplevelse för den betraktare, som förutsättningslöst står inför verket.

I den senare Mandolinspelaren har han icke helt hängivit sig åt de abstrakta formerna (såsom i en akvarell från 1914). Men den mycket experimenterande mästaren har icke som han eljest ofta brukat givit naturen sin tribut i några med stark kontrasteffekt (se nedan) insatta naturalistiska detaljer i ytspelet. Däremot har hela figuren en logisk och naturlig resning men är sammansatt av helt geometriska delar. Man tänker på litterära fantasier om mekaniska människor eller — om man får vara litet naiv — på ett barns lek med metallbitarna i en låda Mecano.

Färgen är, som Picasso en tid brukade, pålagd med uppoffrande av all den touchens finess han i så hög grad är mäktig. Den effekt han sökt är den dåliga plankfärgens, och färganslaget är brutalt: fonden tjärsvart, figuren tecknad i marinblå och permanentgröna stycken och ett stort komplex av »tête de maure», och i detta mörka färgspel den effektfulla kontrasten av kritvita ytor, brutna i litet svart. Många se helt säkert i denna kuriösa tavelmänniska från 1916 en retsam kuriositet, mig förefaller det emellertid som om det ur ytornas samspel framträdde en ganska imposant, hotfull figur ur Commedia del arte-spelet. Jag nämnde på tal om Zurbaran i denna samling (s. 20) den av kritici ofta dragna parallellen mellan denna målare och Picasso. Det är dock sällsynt att se klart utpekade belägg för denna parallell. Den nyssnämnda Picassoduken och dess granne, Zurbarans stora Franciskus, äro emellertid ytterst intressanta att ställa bredvid varandra. Släktskapen är omisskänlig, strävan efter samma måleriska huvudeffekt i stora plan, fastän den moderna målningen liksom är en kompositionsidéns écorché, avklädd allt naturalismens kött och blod. Besläktad med denna duk är en mindre monumentalt och lösare genomförd »Egyptisk kvinna» från 1918 eller äldre.

De båda stillebenmålningarna ha gått längre i uppgivandet av naturen. Den första, akvarellen av 1914, representerar, som Raynal framhåller, en definitiv upplösning av de naturalistiska elementen, det senare har en starkare disciplin, men ingalunda av naturalistisk art. Man kan ur de i varandra gripande och slingrande ytornas spel få ut med all säkerhet en kritpipa, kanske också en starkt deformerad butelj med något »Old» av något slag och ett runt bordshörn. Som stilleben ur naturalistisk synpunkt är det fånigt. Hur skall dess granne, Jernbergs stora naturalistiska praktstycke, kunna känna igen det som en släktinge?

Men detta abstrakta måleri bjuder den, som förutsättningslöst fördjupar sig däri, de läckraste färgsensationer. Kring periferien grått i olika, fina nyanser med en dragning åt blått, inåt centrum ljusnar och accentueras färgen i kromgrönt, svavelgult, klarblått och som krydda en rektangel av klar cinnober; vita oregelbundna plan korsas som blixtar av ljus mot centrum. Man känner bäst förfiningen i en sådan färgkomposition, som helt kapat trossarna till naturen och vill verka med rent måleriska medel, om man jämför det med epigonella försök i liknande stil.

GEORGES BRAQUE

fullföljer i stort sett samma utveckling som Picasso i ett litet lugnare tempo. Vi kunna följa den utmärkt i samlingens fem dukar.

Byn i Pyrenéerna (1910) och *Stillebenet 1911* tala högt om, var konstnären fått sina tidiga, starka impulser. Det är hos Cézanne. I den förra målningen är landskapets färgmatta stiliserad i små vinkliga plan, där två färger, metallgrönt och gulgrått, spela mot varandra i en behagfullt rytmisk lek. I den senare se vi stillebenet behandlat med samma grad av fasthållande vid naturens former, allt har rytmiserats genom ett lätt våld på naturen, och färgfördelningen är lika medveten som logisk, svala gråblå och gråbruna toner i periferien, ljusbrunt och gulockra i frukterna i centrum. Det ovala stillebenet från 1911 och damporträttet från 1912 representera nästa stadium i utvecklingen; här träder konstnären nära Picasso. Stillebenet med fiolen och nothäftet har samma upplösta teckning som denne. Mandolinspelaren har samma egendomliga spel av bruna toner, damporträttet påminner likaså starkt om den andre mästarens arbeten från samma tid. Kolorit: svart, grått och rostbrunt. — Det är kubismens asketiska år vi här gå igenom.

I det sista stillebenet, 1919, är den naturalistiska formen så gott som helt bortkastad för att ge det abstrakta måleriet plats. Här flammar den anaturalistiska färgen upp; på en svart fond, som man ofta möter hos kubisterna, drages en yttre krets av neutrala toner i gråvitt och innerst en dukliknande yta i grönt med guldröda prickar. Denna duk är väl ett av de mest typiska exempel på det bildlösa, i färg utspekulerade måleriet.

FERNAND LÉGER

ATT gå från Picasso och Braque, i synnerhet den senare, till Fernand Léger, är att gå från ett i regel på finare nyanser byggande, av naturen mer eller mindre obundet måleri till ett hänsynslöst, form- och färgstarkt omskrivande av verkligheten till mer eller mindre regelbundna stereometriska former, som vilja framkalla en från illusionsverkan fri känsla av volym. *«L'Escalier»*, damerna i trappan (1914), är typisk för Légers våldsamma stil. Reproduktionen här fordrar ett par upplysande ord om färgen för att bilden skall vederfaras rättvisa. På den gråvita duken är allt starkt konturerat i svart, de kuriöst geometriska människorna bilda i svart och ultramarin ett färgkomplex, som behärskar tavlans mitt i stark kontrast mot sidornas ljusa färginslag, de gröna räckena och de svavelgula trappstegen. Inte ett spår av sinnlig charm, men en respektabel kraft i färgen.

En målare med denna läggning var klippt och skuren att i sin abstrakta konst omsätta intrycken från skyttegravarna. Som märkliga tidsfenomen stå sådana bilder som *Soldaten* (1916), ett hårt mekaniserat plåtvidunder, grått på grå duk med sparsamt blått och rostfärg och så som ett skrik av färg den flammande, eldröda kinden. Ett liknande intryck vill den lilla bilden med »Maison Forestière» betecknande bilden från fronten ge. Det är konstnärsdriftens lek med vad som står till buds, locket av en ammunitionslåda, vit och svart färg med påklistrade pappers-lappar i svart, gult, rött, grönt, grått. En bild, vars kuriösa faktur är betingad av tillfällets nöd och icke som så många liknande senare saker en kokett lek med en teknisk jargong, som då kom på modet.

Den sista duken, »*På kommandobryggan*» (1919), ger i hårda, geometriska former och ett kyligt färgval i huvudsakligen marinblått och starkt rött ett färguttryck för sceneriet ombord.

KISLING, MARIE LAURENCIN, JUAN GRIS

TILL den betydande och allsidiga samlingen av dessa tre konstnärers verk sluta sig några strödda arbeten av franska modärnister, bland vilka jag här vill nämna tre. Först den i Paris arbetande polacken Kislings stilleben från 1916, ett parisiskt restaurantfönster med sina karaktäristiska småting, en helt naturalistisk studie med lätt kubistisk stilisering.

Marie Laurencins grupp av unga kvinnor, utförd 1911, är ytterst typisk för denna förfinade expressionist med sin böljande, vaga linjerytm med litet lös och tillfällig karaktär och sitt svala och anemiska färganslag i grått med svaga insatser av gröna, röda och blå toner.

Och som vignett under denna samling av fransk modärnism den nu alltmera uppmärksammade *Juan Gris'* lilla karaktäristiska krumelur, kanske ett stilleben, det är likgiltigt, det eftersträvar blott att vara ett form- och färgspel i rika färger, grönt, malva, kobolt, grått, vari det svarta ordnar sig till en enkel, kraftig figur utan annan mening än sin egen form, ett litet symboliskt klavtecken för den här skildrade tidens och riktningens formella strävanden.

SVENSKT MÅLERI

PER HÖRBERG

F. i Virestad i Östergötland 1746, d. i Falla i Östergötland 1816.

PER HÖRBERG, som hos sin samtid väckte så mycken beundran för sina altartavlor, gjorde aldrig någon lycka som porträttmålare, ehuru han många gånger försökte sig på porträtt liksom på alla andra grenar av måleriet. Det har lyst en lycklig stjärna över hans öden inför kritiken, men till och med hans välvilligaste bedömare, Fredrik Samuel Silverstolpe och Atterbom, uttala sig mycket negativt om hans porträttmålningar, utom självporträtten. Han lyckades ej giva behag åt något enda av de porträtt, som hos honom varit beställda, skriver den förstnämnde.

Behag är också det sista man kan finna i dem, men en naiv och saklig karaktäristik ger ett stort uttrycksvärde åt mansporträtten — en egenskap som väl icke uppskattades alltför allmänt i skönporträttandets 1700-tal. Bilden av Hörbergs vän och välgörare, professor *Johan Henrik Lidén,* hör till de mest bekanta och förekommer i icke mindre än sju exemplar, två på Gripsholm, ett i Uppsala Universitets samlingar, ett i Linköpings stiftsbibliotek, ett i Linköpings läroverk, ett i Östgöta nation i Uppsala och ett i Rolf de Marés samling, av ägaren funnet i en liten bod i Stockholm. Den bekanta bilden av »Lidén på sitt 21-åriga sjukläger», liggande i sängen i nattmössa med en hög kudde under huvudet och en bok i handen, målades under Hörbergs besök i Norrköping, då han gjorde Lidéns bekantskap och på dennes uppmaning började skriva ned sin allbekanta självbiografi. Dess värde ligger i den övertygande karaktäristiken, trots den allvarliga missteck-

ningen har ansiktet ett uttryck av trött och förnäm ro under lidandet. Jämför det med den svenska porträttkonstens andra välbekanta bild av en lärd på sjukbädden, J. G. Sandbergs porträtt av Samuel Ödman (i Smålands nation i Uppsala). I Sandbergs tekniskt överlägsna porträtt bilden av utåtvänd, stridbar vitalitet, i Lidéns huvud med de tunga ögonlocken, den melankoliska blicken och de tunna hopknipna läpparna en sjuk drömmares resignation. Hur väl är icke målningssättet i båda fallen avpassat efter det själsliga hos modellen — Sandbergs, den hårdaste och klaraste empireporträttörens fasta teckning och Hörbergs, den trevande mystikerns svaga, sökande, men av en innerlig och kärleksfull vilja genomandade föredrag.

AUGUST JERNBERG

F. i Gävle 1826, d. i Düsseldorf 1896.

SOM förut nämnt innehåller de Marés samling en svit av arbeten av August Jernberg. Det stora, här avbildade stillebenet är ett praktstycke, där målaren på en duk samlat allt vad läckerheter en stillebensmålare kan drömma om, koloristiskt och kulinariskt. Det är ett rikt, något oförmedlat spel av läckra toner, ett fång bleka rosor och en lika trevligt rosig lax i förgrunden, en blankskurad kittel, rhenvinsbuteljer, blomkål och grönkål, selleri och morötter, en hummer och en tallrik körsbär. Några syrenkvistar uppe i hörnet ge ett vackert inslag i färgmönstret. En bronserad fotogenlampa i gjutjärnsbarock ger en lustig tidsfärg åt detta praktfulla och typiska 1800-talsstilleben. Ehuru det säkerligen förskriver sig från målarens senare period i Düsseldorf dröjer det dock en förfinad klang i färgen från atelierstudierna hos Couture vid århundradets mitt.

Denna fina kolorit ger sin specifika charm åt de flesta av Jernbergs stilleben. Bland de Maréska samlingens övriga verk av denna art finna vi ett av liknande hög kvalitet med en skjuten hare, grönsaker, fisk, frukt o. d. raffinerat sammanställt à la Snyders. Vidare tre stilleben av mera fotografimässig, naturalistisk karaktär, av vilka ett, ett fruktstycke med virtuost återgivande av druvornas daggiga yta, daterat 1875, det andra, frukter och en vinflaska på ett bord, samt det tredje, frukt och torra russin i en skål samt champagne och rhenvin i glas och buteljer. De gå så långt i naturalistisk exakthet och torka, att man onekligen skulle förvåna sig över att finna

dem här, om man icke visste, att de äro samlarens första osäkra steg på den väg, som sedan skulle föra demonstrativt bort från naturalismen.

Och till sist ett litet men utsökt prov på mästarens genremåleri från Düsseldorfstiden. Det är en liten bondstuguinteriör, det vanliga sceneriet för Düsseldorfarnes små, menlösa folklivsbilder. Tre barn leka bland de enligt vanlig stillebenstradition arrangerade föremålen, en tunna, några krus och geneverflaskor och kökssaker. Den lilla skissen — möjligen förarbete till någon större för mig okänd målning — är ett underverk av fin, gråbrun kolorit med mästerligt insatta lokalfärger.

ERNST JOSEPHSON

F. i Stockholm 1851, d. därstädes 1901.

ERNST JOSEPHSONS produktion under sjukdomstiden efter den stora katastrofen 1889 har under expressionismens första glansår varit föremål för mycken både djupt förstående och exklusivt snobbande uppskattning. Det har skrivits mycket om den av Karl Wåhlin, Richard Bergh och Gregor Paulsson bl. a., men jag tror, att i synnerhet den senare författaren lagt in alltför mycket av medvetet skapande i dessa kompositioner, som, hur de än glimtvis kunna gripa oss starkt genom sin skönhet eller sitt patetiska uttryck, dock psykiskt tillhöra en för oss främmande värld. Ett nyutkommet tyskt arbete, »Bildnerei der Geisterkranken», av nervläkaren Hans Printzhorn, visar genom ett rikhaltigt bildmaterial hur mycken färgskönhet och fascinerande komposition som kan springa i dagen i arbeten av sinnessjuka, vilka icke tidigare sysslat med konstskapande verksamhet. Det torde därför vara farligt att i Josephsons arbeten från sjukdomstiden se befrielsen och fullkomnandet av intentioner, som han haft i sin tidigare konst.

Detta utesluter emellertid icke, att vi här kunna finna stora skönhetsvärden i synnerhet i koloristiskt avseende, och i en samling expressionistisk konst från våra dagar ha dessa arbeten utan tvivel sitt berättigande och intresse.

I de Marés samling finna vi en målning och en teckning, den förra i ytterst lös form, framställande en riddare i mantel och hjälm med buske. Det är ett vackert färganslag med fritt utspridda färgflak av bläckblått malva och i hjälmbusken blod-

rött och gult på en fond som bildas av den gråvita dukens egen ton. Till höger en sköld med kunglig krona, vars monogram C VI J antyder, att framställningen tillhör den stora gruppen av fantasier över svenska kungar.

Teckningen, i tusch med lätt och vackert pålagd akvarellfärg, har i motsats till målningen ett uppenbart själsligt innehåll. De båda figurerna, den främsta med sin smärtsamt förvridna hållning, den bortre med sin resning på tå och det bleka ansiktet mot ljuset, som strömmar in genom en glugg i väggen, ge ett starkt och tragiskt uttryck för den mystiska känsla av fångenskap och längtan ut, som vi ofta finna som en gripande mänsklig ton i dessa det sjuka geniets underliga fantasier.

NILS DARDEL

DE två svenska målare, som äro rikast representerade i de Marés samling äro August Jernberg och Nils Dardel, — den mest förbluffande av alla de kontraster samlingen har att bjuda på. Det torde inte vara något tvivel om, att den förres utsökta naturalism icke ligger samlaren så nära om hjärtat som den senares utsökta fantasikonst. Att Dardel så gott som ensam representerar den svenska modernismen torde dels få skrivas på det personliga intressets och vänskapens konto, dels därpå att Dardel otvivelaktigt är den på en gång mest förfinade och excentriske av sina svenska samtida och alltså närmare än dessa till en plats i denna samling. Han hör i varje fall till samlarens mest gynnade konstnärer och kan liksom Picasso och Braque studeras här i en serie verk, typiska för hans utveckling sedan tio år tillbaka.

Redan det tidigaste av dessa verk visar honom som en fullt personlig konstnär, med sin egen kyligt förnäma men på samma gång praktfulla färgskala och sin på en gång säkra och nyckfulla form. Dess titel är »*Rue Ville de Paris i Senlis*»; motivet är den smala småstadsgatan, som spränger sig som en djup cañon genom de gyttrade husens massa, som verkligen ger intryck av bergkomplex med sina rostbruna skorstenar och tak och gavlarnas rika spel i grått. Allt är kraftigt tecknat i gråsvart. Den enda starka färgfläcken är den lilla franska leksaksflaggan över en portal.

Man är redan här långt borta från verkligheten inte bara formellt, som i alla expressionisters verk, utan också andligt,

det är en sällsamt suggestiv sagostad man blickar ut i genom tavelramens fönster. Det är som om detta fönster självt sutte högt i ett sådant drömt litet gavelhus och icke i verklighet och nutid.

Går man från denna tavla till *Turisten på Teneriffa*, målad 1916, finner man de för Dardels mogna stil kännetecknande dragen. Den franskskolade expressionisten har blivit vad som med ett av den moderna konstens många slagord kallas naivist. Trött vid verkligheten har han inte heller varit nöjd med den gängse expressionistiska omskrivningen av densamma, han rullar ut tavlan för oss alldeles platt utan ett spår till djupillusion, han ger varje föremål en litet valhänt barnkammaraktig form och han roar sig med dels små infall — se hunden som sitter bredvid chauffören eller gossen med rullbandet — och dels en deformering av motivet, som helt säkert har en av sina rötter i lusten att förbrylla brackorna, en annan i lusten att omskapa motivet till ett sällsamt sagospel. Även den mot våldförande på naturen mest härdade konstbetraktaren måste inför den sagolika automobilen, som hänger utför sluttningen som en metmask, lyfta på hatten och gratulera konstnären till att verkligen ha lyckats slå även härdade konstbetraktare med häpnad. Målningen får sin dekorativa karaktär av de ornamentalt genomförda formmotiven, träden med sina grenar, som likna prinskorvar och husens gyttring av små parallellipipeder och den klang, som koloriten alltjämt har hos Dardel.

Typisk för målarens rena fantasikonst är duken »Bajadärer» från 1918. Det är en högst artificiell vision, sedd genom en kolorists ögonglas. I ett helt blågrönt landskap dansa de fyra bajadärerna som eldslågor, en dans som nog icke har mycket med etnografisk riktig bajadärdans att göra. Genom skiftning i karmin och cinnober ha deras byxor fått en levande och lysande röd klang. Ängen, som de dansa på, är överströdd med

små, vita råttor som en persisk matta med ornament, och trädet till höger bär en sällsam blomsterprakt: det är proppfullt av apor, vita och bruna som stora orkidéer, och vilkas lustiga ställningar äro karaktäriserade con amore. Ämnet är förbluffande, och man undrar ett ögonblick vad konstnären menat, men man får nöja sig med att i tavlan se en exponent för excentrikerns lust åt det underliga och konstnärens lust åt det sköna färgspelet.

Många modärnister ha, även när de måla porträtt, omskrivit motivet, ansiktet, till ett system av geometriska former utan att sträva efter ett spår av likhet. Som intelligent och reflekterande iakttagare har Dardel varit alltför road av det mänskligt karaktäristiska för att tillåta sig sådana experiment (jämför Braques i samlingen befintliga kvinnoporträtt). Det är inte utan att man minns, att målaren är sonson till den gamle tecknaren Fritz von Dardel med sin ständigt vakna aptit på karaktäristiska fysionomier.

Nils Dardel har inom detta område åstadkommit flera goda arbeten, där förtjänsten icke blott ligger i färgkompositionen utan även i den skarpa karaktäristiken. Exempel på detta i hans produktion äro bland annat porträtten av herr Rolf de Maré, fröken Nita Wallenberg, baron Axel Klinckowström m. fl. Den de Maréska samlingen har två porträtt, det ena av skulptrisen fru *Ellen Roosval* (1915) det andra av dansören *Jean Börlin* (1919) som siamesisk dansare. Det förstnämnda porträttet ger en suggestiv bild av en kultiverad nutidsmänniska med ett drag av exklusiv fantasi. Den avbildade sitter i en vit dräkt med sitt starkt brunhylta ansikte, sitt burriga, svarta hår och sitt stilla, melankoliska uttryck som en exotisk prinsessa, omgiven av en sagoaktigt skimrande färgprakt med en het röd ton som dominant. Den stiliserade skulpturen, som reser sig på spiralvridna stöd till höger, är en av hennes egna religiösa grupper.

Fonden skimrar upplöst i blå fläckar med inslag av smaragdgrönt i skulpturerna, den rödklädda empiresoffans mahogny skiftar i blåbrunt och golvets mjuka matta i blått och rött.

Porträttet av Jean Börlin som siamesisk dansare har sin stil given av ämnet. Det stränga och konstlade i dansarens ställning är starkt understruket och koloriten har en strålande, orientalisk prakt, figuren skimrar som en eldfågel i rött och gult med en fond i blått och grönt, armar och byxor äro gröna. Inspirerade av orientaliska lackarbeten verka de små indiska gudafigurerna, som simma över fonden på små skönt fördelade skyar.

Ramen till detta porträtt har starkt knyckiga hörn, vilka linjer rytmiskt ackompanjera dansörens kantiga rörelse. Konstnären har i kompositionen av ramarna ofta på ett raffinerat sätt anslutit sig till målningens karaktär — se Turisten på Teneriffa och porträttet av fru Ellen Roosval.

Slutligen innehåller samlingen även en rad akvareller av Dardel, växlande motiv av växlande värde.

Bland dem vill jag här framhålla skissen Frälsningsarmén (1915) till målningen med samma namn hos Conrad Pinéus. Kompositionen, av flera kritici ansedd som en av de bästa av Dardels hand, ger oss begreppet naivism renodlad. Det är en naivitet, där det ironiska småleendet ligger på lur. Koloristiskt är akvarellen klangfullare och kompositionellt rikare än oljemålningen, byggd på den hos konstnären vanliga motsättningen mellan rött — den ljusa och lätt flödande blodfärgen i soldaternas rockar — och blågrönt — landskapet i bakgrunden och gruppen till höger av världens barn, som nyfiket lyssna till Hallelujamusiken, och en barnsligt allvarlig soldat, som planterar sin stora leksaksfana med inskriptionen »Blod och eld».

Ingenstädes får man en så stark uppfattning av Dardels förbryllande egenart och raffinerade färgkonst som i denna sam-

ling. Konstnären hör ännu till de unga, och man kan med en viss osäkerhet fråga sig, vart utvecklingen skall föra hans graciösa, men ytterst excentriska genius, och om hans eleganta ironiska och estetiska attityd skall bli hållbar i längden. Under senare år har han en tid varit fången i fantastiska skräcksyner, på vilka emellertid denna samling icke har något prov, men i sista årets produktion gått mot en ljusare, lättare och mera linjesträng stil, vars hittills kanske mest betydande manifestation är den 1923 i Paris och i Göteborg utställda målningen Fadern.

VARIA

DAVID TENIERS D. Y.

F. i Antwerpen 1610, d. därst. 1690.

I den nederländska konsten går alltifrån medeltiden, åtminstone till 1600-talets slut, mitt i all sund och frodig realism en åder av bisarreri — till andan helt medeltida och med en kuriös och fantasirik, ibland rent abnorm uppfattning i skildringen av särskilt religiösa motiven. Det stora namnet i denna sällsamma riktning är Hieronymus Bosch, i vars av groteska detaljer fyllda framställningar av helvetesscener, den helige Antonius frestelse o. d., man rätteligen torde se ett rent patologiskt drag. Konstnärsfamiljen Brueghel skattade som bekant i hög grad åt detta bisarreri, såväl den gamle Bonde-Brueghel som framför allt Jan Brueghel, »Sammets-Brueghel» eller som han just med tanke på en del av de ifrågavarande framställningarna av grotesk art kallas »Helvetes-Brueghel». Hans måg var David Teniers d. y., i vars robusta krogkonst man finner en serie motiv, som bryta av sällsamt mot de vanliga, särskilt en rad framställningar av den helige Antonii frestelse. Det är egendomligt, att denne — och andra — flamländare vid behandlingen av ett dylikt motiv lät frestelsens ena huvudagerande, kvinnan, framträda så litet. I det vanliga schemat[1] föres kvinnan fram i korsets närhet inför det förtvivlade helgonets blickar av en grinande gammal käring eller någon annan kvalificerad djävulens utsände, medan groteska små djurdjävlar dra det stackars helgonet i kåpan, och de sällsammaste monster, symboliserande de sinnliga begärelserna, susa fram genom luften eller kräla ut ur klippvrårna. I den framställning av motivet, som finnes i den de Maréska

[1] Representerat i flera målningar i Berlin, Madrid och annorstädes.

samlingen, är kvinnan, såsom det ibland händer, helt borta. Det är en ren spökeriscen i ett färglöst brunt och gråblått landskap. Ett kallt månsken eller kanske ett magiskt helvetesljus faller över bergskammar och moln in i helgonets håla. Flaxande skelettvidunder kräla fram ur det svarta mörkret i förgrunden; det är som om marken började röra sig. Och de små avskyvärda djuren, som se ut som grodor eller fantastiska urtidsödlor, kräla skrämmande upp mot helgonet och slita i hans mantel. När han med en expressiv rörelse faller fram emot korset för att söka sin räddning i bönen, står vid hans sida en hånleende bondsk figur, som viskar något i hans öra — antagligen en adress! Det är en liknande figur, som i dylika framställningar brukar föra fram en vithyllt kvinna inför helgonets ögon. Att hon, representanten för det sunda köttsliga, icke är med i scenen ger den en spöklik omänsklig karaktär, som understrykes av det i denna realistiska konst ovanligt fantastiska och overkliga ljus, som strömmar över hela landskapet.

JAPANSKA MÅLNINGAR

BLAND alla de japanska[1] och kinesiska målningar, som finnas i samlingen, reproduceras här tre av de mera betydande för att ge en idé om detta exotiska inslag, som så väl sammanklingar med åtskilliga av samlingens huvudelement, i främsta rummet Nils Dardels målningar.

Geishan är ett gott och typiskt exempel på den japanska målningsstil, som spritts över världen och ingått i det allmänna medvetandet ända till banalitet genom träsnittens popularisering av måleriets bildvärld. Den går under *Matabeis* (F. 1578, d. 1650) namn — den konstnär, som just representerar sambandet mellan den gamla målningstraditionen och den begynnande träsnittskonsten. Jag kan icke avgöra, om man enligt en med målningen följande japansk expertis här kan se ett originalarbete av den store föregångaren; dylika äro ytterst sällsynta — lika sällsynta, som de goda arbetena av konstnärer ur hans skola äro talrika.

Den andra framställer enligt uppgift *Fujiwara Kamatari* med två tjänare — säkerligen en medlem av den mäktiga samuraifamiljen Fujiwara. Den vackra interiören med sin säkra komposition och sin nobla färghållning torde vara ett arbete av Tosaskolan från Tokugawaperioden (1600-talet). Stilen i målningen är emellertid ej enhetlig, observera kontrasten mellan samuraiens knyckigt och elastiskt tecknade dräkt och de tre andras mjukare och slappare stil.

Den tredje framställer enligt uppgift *Kejsar Shomu* (724—748

[1] För upplysningar angående de japanska målningarna står jag i tacksamhetsskuld till amanuensen Gustaf Munthe vid Nationalmuseum.

e. Kr.) med två Buddhapräster under en rikt mönstrad baldakin. Målningen torde förskriva sig från 1700-talets slut eller 1800-talets början. Det är en anmärkningsvärd och gåtfull likhet mellan kejsaren och den ene prästen, men förf. har ingen möjlighet att framgångsrikt söka tyda de gåtor, som äro förenade med denna och eventuellt de andra målningarna.

Innehållsförteckning

INTRODUKTION 5

SPANSKT MÅLERI 9

FRANSKT MÅLERI 1800-talet 23

FRANSKT MÅLERI 1900-talet 41

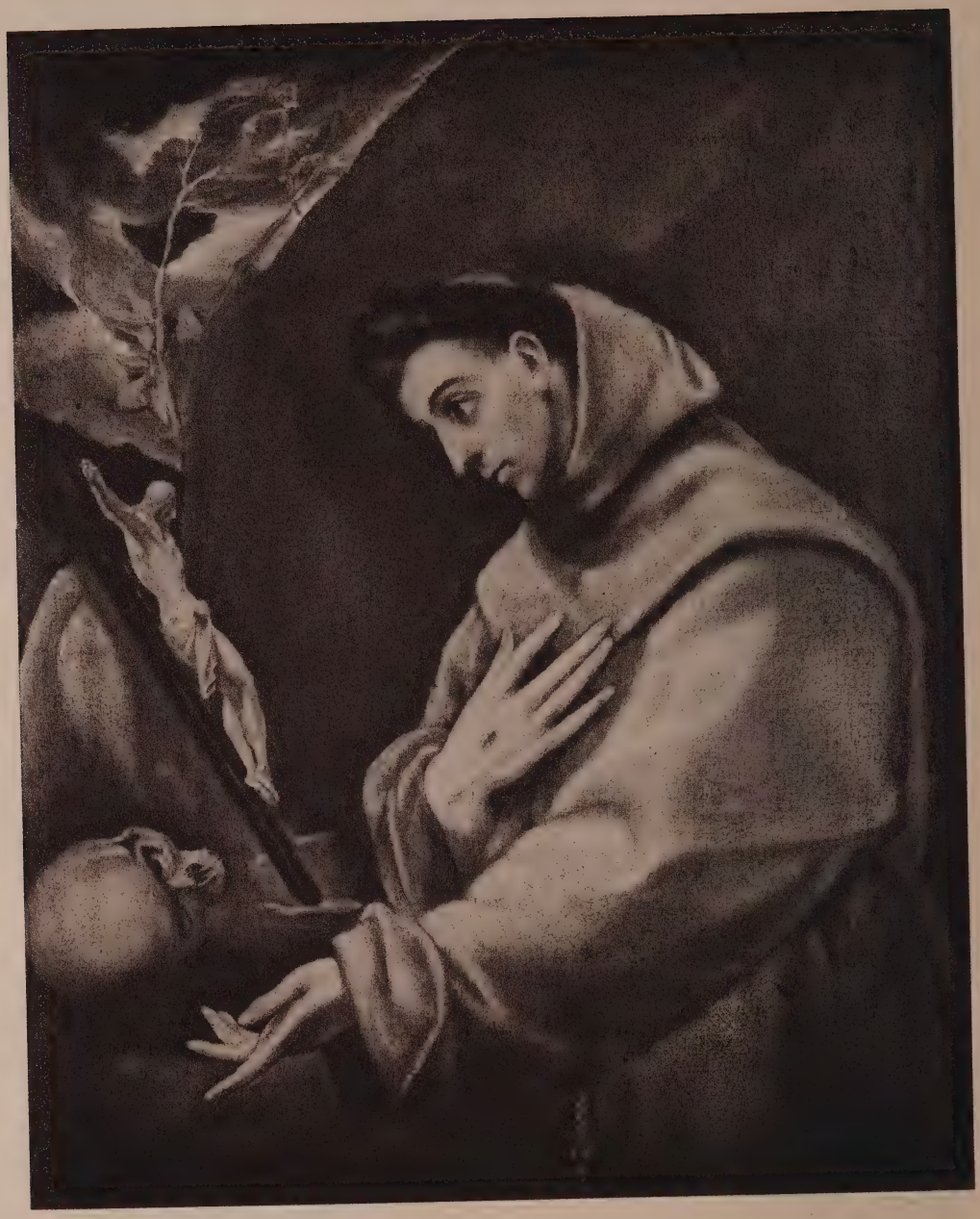
SVENSKT MÅLERI 59

VARIA 73

El Greco

DEN HELIGE JAKOB

Oljemålning. 67,5 × 51,5 cm.



El Greco

DEN HELIGE FRANCISKUS

Oljemålning. 66,5 × 53,5 cm.

El Greco

DEN HELIGA KATARINA

Oljemålning. 97,5 × 73,5 cm.

El Grecos skola

SKISS (ÖVRE DELEN AV GREVE ORGAZ' BEGRAVNING)

Oljemålning. 31,5×43 cm.

Juan de Ruelas

DEN OBEFLÄCKADE AVLELSEN

Oljemålning. 202 × 130 cm.

Juan de Ruelas

DET HELIGA SAKRAMENTET

Oljemålning. 109 × 81,5 cm.

Juan de Ruelas

KRISTUS SOM GOSSE

Oljemålning. 64,5 × 48,5 cm.

Francesco Zurbaran

DET HELIGA SAKRAMENTET

Oljemålning. 166 × 144,5 cm.

Francesco Zurbaran

DEN HELIGE FRANCISKUS

Oljemålning. 160 × 98 cm.

Juan Carreno: S:TA RITA DE CASIA

Oljemålning. 81,5 × 126,5 cm.

Gustave Courbet

LA FILLE ENDORMIE

Oljemålning. 58 × 48,5 cm.

Narcisse Diaz

SANCHO PANZA OCH DULCINEA

Vaxmålning. 39,5 × 31,5 cm.

Paul Gauguin

INFÖDING FRÅN SAINT-DOMINIQUE

Akvarell. 29,5 × 26 cm.

Georges Seurat: HAMNEN I HONFLEURS

Oljemålning. 53,5 × 64,5 cm.

Georges Seurat: AFTONSTÄMNING, GRAVELINES

Oljemålning. 64×80 cm.

Pierre Bonnard

LA PARAPLUIE SOUS LA NEIGE

Oljemålning. 60 × 65 cm.

Pierre Bonnard

BOIS DE BOULOGNE

Oljemålning. 34 × 46 cm.

Pierre Bonnard

JEUX (DEKORATIONSSKISS)

51,5 × 65 cm.

Pablo Picasso

LE ROMAN DU LAPIN AGILE

Oljemålning. 98 × 97 cm.

Pablo Picasso

MANDOLINSPELARE, 1911

Oljemålning. 99,5 × 68 cm.

Pablo Picasso

MANDOLINSPELARE. 1916

Oljemålning. 129 × 96 cm.

Pablo Picasso

STILLEBEN

Oljemålning. 58,5 × 71,5 cm.

Sold. Nov Dotrement, Brussels

Pablo Picasso

STILLEBEN

Akvarell. 64,5 × 49 cm.

Sold Nov Mme Cantoli

Georges Bracque

BY I PYRENÉERNA 1909

80 × 58 cm.

La Roche Guyon

Georges Bracque
STILLEBEN MED FRUKTSKÅL 1908
Oljemålning. 53 × 64 cm.

Georges Bracque 1911
STILLEBEN MED FIOL
Oljemålning. 53 × 64 cm.

Georges Bracque
STILLEBEN
Oljemålning. 34 × 64 cm.

Georges Bracque
DAMPORTRÄTT
Oljemålning. 51,5 × 42 cm.

1910

Fernand Léger

L'ESCALIER

Oljemålning. 144 × 92,5 cm.

Fernand Léger

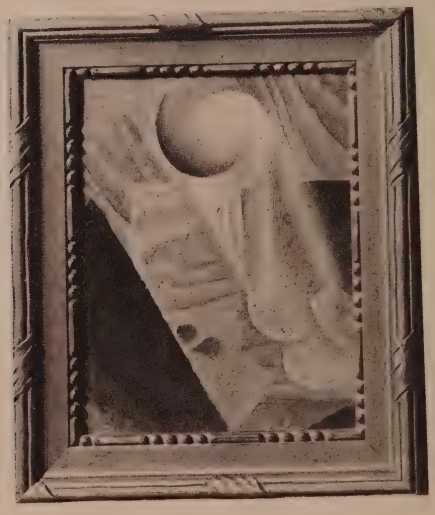
SOLDATEN

Oljemålning. 128 × 95 cm.

Fernand Léger

BILD FRÅN FRONTEN

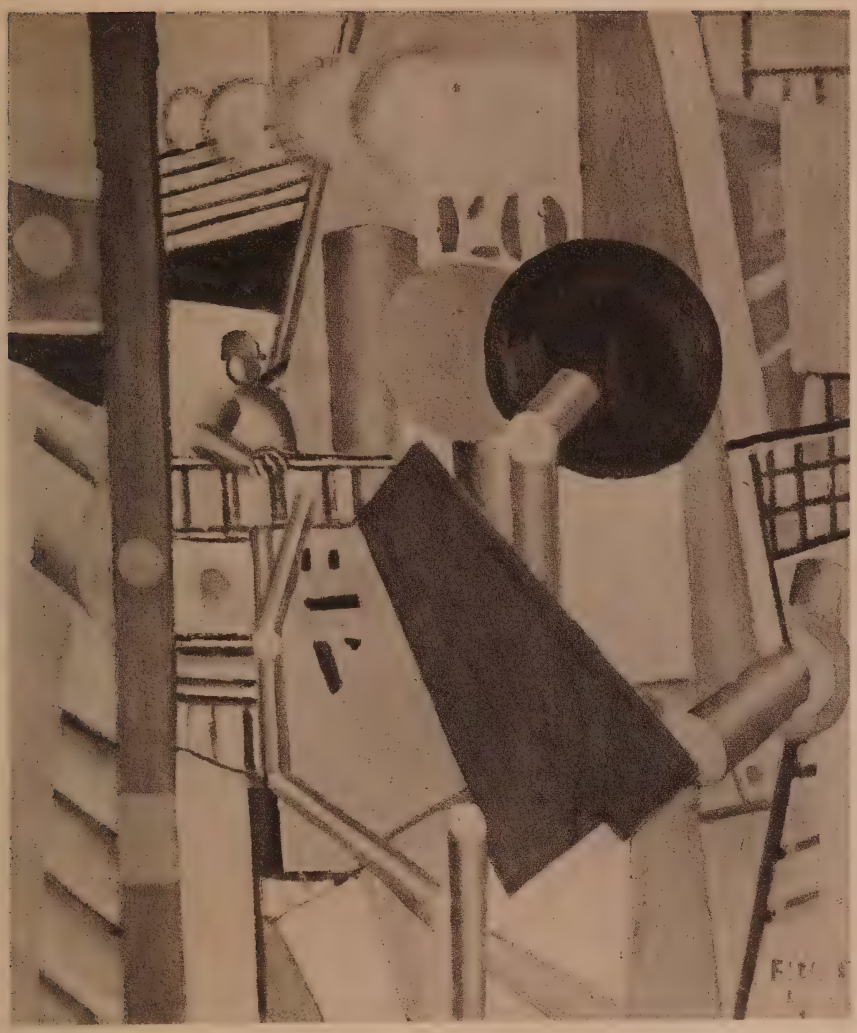
Oljemålning. 38 × 24 cm.



Juan Gris

STILLEBEN

Oljemålning. 23 × 17,5 cm.



Fernand Léger

PÅ KOMMANDOBRYGGAN

Oljemålning. 64 × 53 cm.

Kisling

FÖNSTRET

Oljemålning. 87 × 115 cm.

Marie Laurencin

UNGA KVINNOR

Oljemålning. 112 × 144.5 cm.

Per Hörberg: JOHAN HENRIK LIDÉN

Oljemålning. 49 × 65.5 cm.

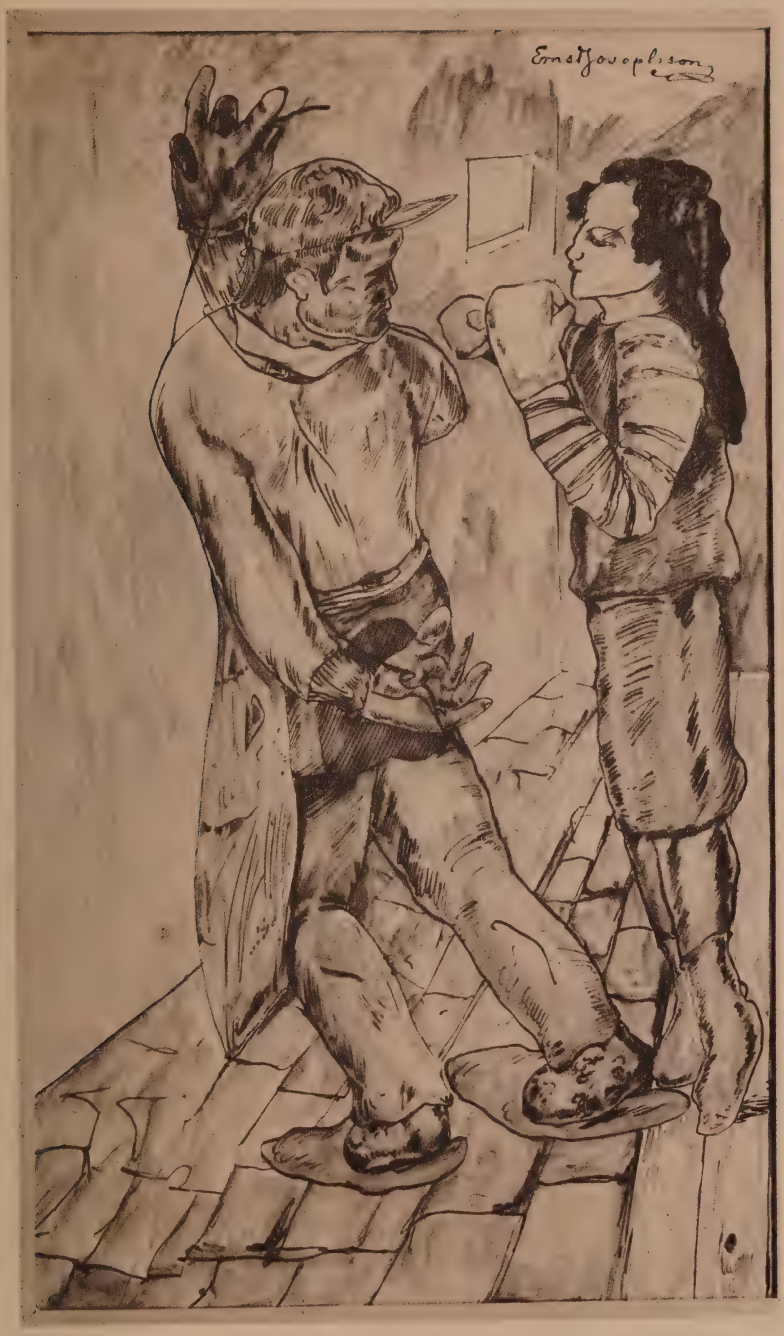
August Jernberg
STILLEBEN
Oljemålning. 89 × 129 cm.

August Jernberg
INTERIÖR
Oljemålning. 22 × 17 cm.

Ernst Josephson

EN KONUNG

Oljemålning. 60 × 38 cm.



Ernst Josephson

FÅNGAR

Akvarellerad teckning. 37,5 × 22 cm.

Nils Dardel

RUE VILLE DE PARIS I SENLIS

Oljemålning. 90,5 × 68,5 cm.

Nils Dardel

FRÄLSNINGSARMÉN

Akvarell. 24 × 31,5 cm.

Nils Dardel

FRU ELLEN RÖOSVAL

Oljemålning. 169 × 94 cm.

Nils Dardel

TURISTEN PÅ TENERIFFA

Oljemälning. 128,5 × 88 cm.

Nils Dardel: BAJADÄRER

Oljemålning. 54×73 cm.

Nils Dardel

JEAN BÖRLIN I SIAMESISK DANS

Oljemålning. 114×79,5 cm.

David Teniers d. y.: DEN HELIGE ANTONII FRESTELSE

Oljemålning. 50,5 × 82 cm.

Matabei
DANSERSKA

Japansk konstnär
KEJSAR SHOMA
MED TVÅ BUDDHA-
PRÄSTER

Japansk konstnär

FUJIWARA KAMATARI MED TVÅ TJÄNARE

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00101 8486